

INVESTIGACIÓN DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO DE LOS FONDOS
AUDIOVISUALES DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO REINA SOFIA
(MNCARS)

La mujer en el panorama artístico audiovisual

María Rodríguez Collado

Dirección: Marián López Fernández Cao

Máster en Estudios Feministas. Análisis Cultural y Desarrollo

Instituto de Investigaciones Feministas. Universidad Complutense de Madrid

2010-2011

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	6
3. MARCO TEÓRICO: LA MUJER EN EL MUNDO DE LAS ARTES AUDIOVISUALES.....	9
3.1 Arte y feminismo.....	9
3.2 Mujer e imagen en movimiento.....	13
3.2.1 <i>Dentro de la pantalla. Laura Mulvey</i>	14
3.3 Videoarte y mujer.....	18
4. MARCO EMPÍRICO: ANÁLISIS DE LOS FONDOS AUDIOVISUALES DEL MNCARS.....	21
4.1 Una aproximación a los centros de arte contemporáneo desde el punto de vista de género: El caso del MNCARS.....	21
4.2 Análisis de los fondos audiovisuales del MNCARS.....	23
4.2.1 <i>Voleado cuantitativo</i>	24
4.2.2 <i>Análisis cualitativo: papeles de la mujer en los videos del MNCARS</i>	25
4.2.2.1 <i>Roles profesionales</i>	25
4.2.2.2 <i>Videos cuyo contenido sea mujeres artistas o sean obra de las mismas</i>	26
4.2.2.3 <i>Videos relacionados con la temática de género</i>	27
4.2.3 <i>Interpretación y conclusiones del análisis</i>	30
5. CONCLUSIONES GENERALES.....	32
6. BIBLIOGRAFÍA Y BIBLIOWEB.....	35

1. INTRODUCCIÓN

No hay manera alguna de producir, como llovida del cielo, una alternativa, pero sí podemos abrir una grieta en el patriarcado si lo examinamos con las herramientas que él mismo nos suministra (...) (MULVEY, Laura: 1975)

Desde los años setenta, se introduce en los contextos artísticos un nuevo medio que dilata las fronteras técnico-teóricas de la producción artística. Hijo del cine, el vídeo nace como un sistema opuesto que rompe con las estructuras clásicas de representación, narración y transmisión. Influenciado por la televisión, este medio utiliza las estrategias del nuevo mundo de la imagen como lenguaje.

Las mujeres artistas nacidas de la segunda ola del feminismo han utilizado el vídeo para introducirse en los circuitos discursiva y presencialmente, funcionando esta herramienta como una puerta abierta hacia el empoderamiento de grupos discriminados ya que su carácter de -otredad en cuanto al cine clásico y popular, lo establece como un recurso inherente a la posmodernidad. Las artistas se adhieren a este circuito haciendo del medio una vía donde poder desarrollar un sistema equitativo en los márgenes de la institucionalización.

A pesar de todo, el vídeo sigue siendo un sistema excluido dentro de las Bellas Artes, todavía mirado con recelo por parte de muchos de los museos de arte contemporáneo, rechazado por la incredulidad del espectador intrínseca en la inconsideración de su objeto de estudio y cualificación como materia de interés proyectual en los discursos academicistas de las instituciones de enseñanza.

Este estudio es una investigación sobre la visibilidad de la mujer en el arte contemporáneo y en concreto sobre su figura dentro de las estructuras audiovisuales, analizando la construcción de su imagen y los papeles de producción que desempeña. Puesto que la mujer es un sujeto de producción cultural ignorado, su introducción en un sistema de ruptura con los cánones tradicionales hará que éste sea rechazado por los mismos. Si desde la tradición, en este caso cinematográfica, la discriminación de la mujer se ha dado por sustracción de significado y denominación subordinada y subalterna, la idea de que las estructuras clásicas sean deconstruidas a favor de un nuevo sistema de representación, se verá desechada por las instituciones artísticas que dan nombre a la “Historia del Arte” estudiada desde la tradición. Así, la mujer se verá discriminada en los orígenes del cine clásico, siendo sujeto pasivo limitado a su inclusión como imagen, para ser excluida como sujeto

activo y productor de significados artístico-culturales. Estudiar en profundidad los fondos museísticos de las instituciones de arte abrirá el campo de conocimiento sobre las adquisiciones y el tratamiento de las obras realizados por los mismos. Investigar a su vez los sesgos discriminatorios dentro de los museos de arte contemporáneo visibilizará la mediación ideológica institucional que dictamina los valores en el mundo del arte.

Si la investigación tiene una perspectiva de género como es este caso, la participación de la mujer como productora se hará visible, sacando a la luz su papel en la producción de significados culturales, creadora de sistemas, discursos y participante en los ya dados.

Este estudio parte de una perspectiva feminista cuyo objetivo es el alcance de la equidad entre mujeres y hombres dentro de los estudios, las instituciones y los discursos artísticos actuales. Comprendiendo el feminismo desde postulados posmodernos introducidos en las representaciones y teorías artísticas.

Su proyección viene dirigida por la identificación de procesos de ideología patriarcal dentro de la función didáctica-expositiva de los museos en los espectadores, siendo un apoyo para los intereses de subordinación de género implícitamente.

Mediante el análisis del 50 % de los vídeos del catálogo ubicado en la Biblioteca del Museo Nacional de Arte Reina Sofía (900 sobre 1803 ejemplares), busca la identificación de la discriminación de la mujer como profesional, creadora y artista, u objeto de interés documental (tema del vídeo). Se resuelve de esta manera que la discriminación hacia la mujer ejercida dentro del mundo audiovisual parte de su pasividad dentro de la herencia del cine clásico pasando por la invisibilidad de su producción dentro del vídeo, y todo ello se refleja tanto en el número de adquisiciones que realizan los museos de arte contemporáneo del panorama español, como en el tratamiento de las mismas.

Los datos obtenidos se clasifican atendiendo a las necesidades anteriores, de manera individual, respecto a la presencia femenina, señalando los papeles de la mujer; y de un modo general, comparando los porcentajes con respecto al total. Estos datos reflejan una enorme brecha discriminatoria con respecto al conjunto de los fondos.

Introduciremos, seguida de la metodología e intencionalidad, la problemática de la representación de la mujer en el arte, dentro del mundo audiovisual, desde los inicios de su concepción como imagen, hasta su auto-capacitación como videocreadora para, una vez dibujada, realizar un análisis cuantitativo de los fondos audiovisuales, seguido de su interpretación cualitativa.

Este estudio de investigación se introduce dentro del Máster en Estudios Feministas de la Universidad Complutense de Madrid en su especialidad Análisis Cultural y Desarrollo, como Trabajo de Fin de Máster.

Agradecemos la colaboración de: M.A.V, personal de la Biblioteca del MNCARS, Departamento de Colecciones (en particular a Lola Hinojosa), Mediadoras del Recorrido Feminista del MNCARS, las lecciones magistrales de las profesoras del recorrido de Análisis Cultural y Desarrollo del Máster en Estudios Feministas del Instituto de Investigaciones Feministas (UCM) y las aportaciones de Diana Cuéllar, diseñadora y directora de arte y Raquel Estévez, artista feminista y diseñadora.

2. ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN

La intención de esta investigación es la de reflexionar sobre el papel de la mujer en el arte audiovisual, intentando realizar un acercamiento a la posición y presencia de la mujer en los fondos en formato vídeo de uno de los museos españoles de mayor proyección internacional como es el Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía.

Los objetivos del trabajo se centran en averiguar cuál es la visibilidad de la mujer en el mundo de las artes audiovisuales, cuál es su papel tradicional con respecto a los postulados de la norma patriarcal y cómo la mujer como creadora ha roto con éstos dentro del medio vídeo, teniendo en cuenta su posición dentro del cine clásico en cuanto a genealogía pero centrándonos en el vídeo entendido como el nuevo medio de representación del siglo XX.

Investigaremos desde una perspectiva feminista cuál es la visibilidad de la mujer en los fondos audiovisuales de acceso libre del museo, observando:

- .- la posibilidad de una categorización de los recursos con respecto a los estudios de género: si existen estudios previos sobre los mismos o se ha tenido en cuenta esta temática en su adquisición o clasificación
- .- la genealogía de mujeres cineastas y video-artistas
- .- la cuantía de monografías de artistas mujeres
- .- los roles profesionales desempeñados por la mujer

El análisis será tanto cuantitativo como cualitativo, desde *las gafas del feminismo*, teniendo en cuenta los resultados individualmente (presencia de la mujer) y comparativamente (presencia de la mujer con respecto al varón).

Los motivos que nos llevan a realizar esta investigación parten del reconocimiento tardío de las artistas feministas de los años setenta, las cuales han tenido que esperar casi medio siglo para ser consideradas como un punto de inflexión en el desarrollo tanto del pensamiento artístico posmoderno, como de los estudios de género en el arte del siglo XX y XI. Siendo éstas un eslabón de la genealogía de la mujer en el arte.

Hoy en día el vídeo es uno de los medios más utilizados y normalizados de las Bellas Artes, gracias a su fácil acceso y a su amplia capacidad de representación, las y los video-artistas han podido romper con la ortodoxia del sistema academicista y elaborar diferentes discursos facilitando la inclusión de nuevas perspectivas y postulados. Además, por la cotidianidad y accesibilidad actual del formato, la llegada a todo tipo de público es mucho más rápida y amplia, posibilitando la inmediatez de su visionado y dilatando su funcionalidad, lo que da lugar a su constitución como una vía de transmisión cultural veloz y eficaz.

Dentro de su funcionalidad este formato en el arte se sitúa como sistema de representación pero también permite una forma de documentación mediante la cual acceder de una manera directa al conocimiento de artistas, obras, exposiciones, eventos y acontecimientos de la historia y de los circuitos artísticos.

Por todo ello nos centramos en los recursos audiovisuales de uno de los museos de arte contemporáneo con mayor poder dentro y fuera de la geografía española ¿Cuál será la visibilidad de la mujer dentro de ellos ¿es similar a la de los fondos generales? ¿se tiene en cuenta en este ámbito la presencia de la mujer como creadora o autora?

Partimos de la hipótesis de que no se cumplirá una relación equitativa con respecto al varón en cualquiera de sus posibilidades presenciales, suponiendo que la visibilidad de las mujeres se verá nublada por la de los varones siendo ésta discriminada en cualquier caso.

El método utilizado tendrá en cuenta las metodologías feministas de investigación¹, sabiendo cuál es la posición desde la que se habla, el conocimiento del arte aprehendido desde su tradición patriarcal, académica y perteneciente al sistema cultural occidental, el cual se ve a la vez sumido en un sistema de poderes en los que las jerarquías se establecen desde la hegemonía del pensamiento androcentrista.

Tendremos en cuenta la discriminación de género dentro del sistema artístico occidental, pero debido a la envergadura de este trabajo, no atenderemos a otro tipo de discriminaciones (clase, etnia, procedencia, etc.) a pesar de que el género atiende a las mismas atravesándolas de manera transversal.

¹McDOWELL, Linda: "Posdata: reflexiones sobre los dilemas de la investigación feminista"; *Género, identidad y lugar : un estudio de las geografías feministas*; Madrid : Cátedra ; Valencia : Universitat, Instituto de la Mujer, 2000

La metodología de investigación se desarrolla en dos vías independientes pero relacionadas. La primera como investigación teórica del papel de la mujer en el mundo audiovisual, aproximándonos a las teorías de Laura Mulvey apoyadas por otras autoras. La segunda como investigación práctica, realizando primero una aproximación cuantitativa y después una reflexión cualitativa de los datos, basándonos en una selección de casos.

Las fuentes con las que trabajaremos en orden de los métodos mencionados, serán:

- .- documentos bibliográficos, tanto físicos como virtuales (biblioweb)
- .- datos de estudios de género previos a nuestra investigación
- .- consultas de los departamentos de colecciones, educación, mediación y documentación (biblioteca) del MNCARS
- .- página web y catálogo de fondos de la biblioteca del MNCARS
- .- vídeos sobre la temática de género pertenecientes a los fondos
- .- folleto sobre el recorrido feminista realizado por el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid

Este estudio se caracteriza como estrategia de empoderamiento, denuncia de falta de reconocimiento y búsqueda de visibilidad equitativa de la mujer dentro del arte. Tiene como punto de partida la Investigación de Fondos Museísticos con Perspectiva de Género realizada por el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, así como toda investigación que desde la perspectiva feminista ha querido recuperar y hacer notable la presencia de la mujer como agente de producción cultural.

3. MARCO TEÓRICO: LA MUJER EN EL MUNDO DE LAS ARTES AUDIOVISUALES

3.1 Arte y feminismo

La definición de arte que más se acerca a los postulados de las teorías feministas que dirigen la intencionalidad de esta investigación viene dada por Eli Bartra (1987: 35):

El arte es una forma de conocimiento, pero no sólo eso. Como toda forma de conocimiento contiene elementos ideológicos. Pero, a diferencia de otras formas de conocimiento no se dirige fundamentalmente a la razón sino también a la sensibilidad. El arte expresa ilusiones y mitos. Es cristalización de la imaginación creativa. El objeto artístico es el resultado de un proceso (de creación, distribución y consumo) y es un producto del trabajo humano que se plasma en un lenguaje.

El arte, como expresión de la humanidad, atiende a razones personales y circunstanciales. Desde el punto de vista de la creadora o creador, se rige por unos determinantes políticos que hacen de él un discurso que toma forma dentro de una sociedad y cobra significado en la misma. Pero viene también influenciado por ideas de otros tiempos y de otros individuos.(BARTRA: 1987)

La construcción de una genealogía dentro del arte realizado por mujeres es un hecho necesario que desde los estudios feministas se realiza en pos del empoderamiento y puesta en fin con la clásica y única concepción de la mujer como objeto de representación dentro de la cultura.

Este tipo de estudios pretenden dar a la mujer el lugar que se merece, sin embargo, resulta dificultoso creer que ésta haya podido estar en la misma posición que el varón ya que su situación dentro de la cultura se ha encontrado siempre en un estado de discriminación.

Dentro de la división forzada de los géneros, la mujer se ha visto relegada a la esfera de lo doméstico, su trabajo, obligado a las exigencias del cuidado y del hogar, no ha sido reconocido como tal, e igualmente su -hacer dentro del arte se ha interpretado como una labor más en segundo plano.

La pregunta *¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* Nos lleva a dos posibles respuestas:

.-En primer lugar, se podría decir que hasta la entrada activa y libre de las mujeres en la educación, éstas no han tenido un acceso al mundo cultural al igual que los varones, viéndose impedidas tanto por la falta de un espacio de desarrollo intelectual propio² como por las exigencias patriarcales que las han subordinado a intereses de la economía reproductiva. Pocas de las mujeres del pasado se vieron posibilitadas para la producción cultural, bien gracias a una situación circunstancial extraordinaria, bien a un carisma determinativo. En cualquier caso, su obra se ha visto desdeñada, invisibilizada o totalmente ignorada por la crítica androcéntrica. Recuperar estas artistas e intentar sacar sus trabajos a la luz ayudará a construir la genealogía de la mujer en el arte, pero no será ésta la única vía de empoderamiento ya que las mujeres no han podido desarrollarse en la mayoría de los casos como grandes artistas, *al igual que no ha habido grandes pianistas de jazz lituanos o grandes tenistas esquimales* (Nochlin., Linda, 1971) , debido a la clara explicación de que su acceso a la cultura ha sido totalmente discriminado.

.-En segundo lugar la crítica del arte establecida desde el androcentrismo, excluye la producción femenina, teniendo testimonio de la existencia de la misma y sabiendo de su valor intelectual y artístico atribuido en otros momentos o circuitos culturales (véase el caso de Maruja Mallo³). Así pues, las mujeres no son objeto de interés ni estudio de la misma manera que son los varones. De modo que siguiendo con la definición de arte dada, no es el arte en sí, sino las instituciones que dicen ser de él quienes dictaminan las instrucciones de su desarrollo en la cultura expuesta como válida, dibujando sus estructuras y diseñando su mercado, discriminando la producción de la mujer en pos de los intereses de dominación patriarcal.

Estas dos respuestas nos dan las claves para situarnos ante el panorama de la Historia del Arte Universal⁴. Por un lado, las creaciones realizadas por mujeres han sido siempre tenidas en cuenta en menor medida, cierto es que el acceso a la cultura se les ha visto negado o censurado, pero en la misma censura ellas han sabido representar un mundo propio, si no podían entrar a las clases de desnudo, pintaban naturalezas muertas o motivos florales, formando así el imaginario de sus

2 Véase el reclamo de este espacio en el libro *Un cuarto propio* de Virginia Woolf

3 El caso de Maruja Mallo es una de las grandes confirmaciones de que las mujeres están totalmente discriminadas en la construcción de la historia y de la historia del arte. MANGINI, Shirley *Las modernas de Madrid*; Barcelona; Península; 2001.

4 Siempre que nos refiramos a la Historia del Arte con mayúsculas se entenderá que nos referimos a los estudios academicistas fuera de perspectivas posmodernas y feministas.

propias circunstancias, ¿o acaso se ponen en duda las obras de arte realizadas por un artista varón cuya situación o enfermedad le haya aislado de la realidad colindante? Dentro del arte institucionalizado sólo se da este caso en sujetos cuya circunstancia les separe del paradigma androcentrista, heteronormal y occidental.

Por otro lado, con la llegada de la posmodernidad ya no hay lugar para las verdades absolutas y de este modo un arte que es definido por el varón de clase acomodada, eurocentrista y blanco, deja de lado la universalidad, la diversidad cultural y establece un sesgo discriminatorio de género, clase social, origen y etnia.

El fin de la modernidad da lugar a la aceptación de otras autorías, de otros puntos de vista y de otros sistemas de representación, anulando la antigua hegemonía. El sistema del arte se ha visto influenciado por estos cambios directamente. El cuestionamiento de la autoría hace caer al mito del artista como genio, destronando los discursos de poder, dentro del cual la mujer ha sido, por norma, objeto de representación y pocas veces protagonista de autoría reconocida. La posmodernidad abre nuevos espacios en los que los creadores no se caracterizan por ser genios portadores de la representación de la realidad desde su propia individualidad, sino que entran en juego nuevos papeles y nuevas realidades que se construyen teniendo en cuenta los espacios circunstanciales donde se establecen dichos sistemas de representación.

Las teorías posmodernas coincidirán con la segunda ola de feminismo de los años setenta en la que la mujer reclama una igualdad para con el varón más allá de sus derechos legales, exigiendo el fin de la discriminación en la esfera de lo privado y su independencia dentro de la esfera de lo público. De este modo *La Mística de la Feminidad* de Betty Friedan, dejó al descubierto “el problema que no tiene nombre” devenido de las exigencias domésticas hacia la mujer que la abocaban al vacío metafísico de adoptar los roles de esposa y consumidora. En este momento, las artistas vivían en un mundo plagado de imágenes que relegaban a la mujer como portadora de erotismo y cuidado del hogar, siendo reclamo de consumo y consumidora a la vez. (García Ráyego, Rosa; 2002: 9)

Dentro de este ambiente hostil, al que se sumaron diversos problemas de violencia mundial como la guerra de Vietnam o las revueltas estudiantiles de Europa, las artistas feministas se posicionaron en una lucha ideológica⁵, en la que harían saltar muchas de las convenciones de la “vanguardia” y la

5 Véase la definición de arte de Eli Bartra que damos al iniciar este capítulo.

“originalidad” (Serrano de Haro, Amparo 1994: 353) posicionándose desde el punto de vista de la -alteridad y positivando el mismo, reclamando el espacio y el mundo simbólico femenino. *Y sobre todo haciendo suya la premisa fundamental del movimiento de liberación femenina “ lo personal es político”*. (López Fdez. Cao, Marian: 1991-92: 105).

Lo más importante de estas artistas es que muchas de ellas hicieron propios aquellos medios que no habían sido tradicionalmente utilizados por los varones, los cuales se escapaban de los tópicos de la modernidad que no los consideraba dentro de sus “cánones de uso”. Tales medios serán la experimentación sobre las posibilidades de la fotografía o el vídeo como recurso fuera de la narración del cine clásico.

3.2 Mujer e imagen en movimiento

En los inicios del montaje cinematográfico, en el primer cuarto del siglo XX, las películas se “editaban” partiendo de una tela, unas tijeras y la destreza de aquel, aquella que se encargaba de seleccionar el material de narración.

La montadora (en esa época muchas veces eran mujeres) había visto la película proyectada cuando llegaba por primera vez al laboratorio. Después volvía a examinar los fotogramas con una lupa, recordando cómo se veían en movimiento, y cortaba con unas tijeras allí donde creía que era el sitio correcto. Paciente y algo intuitivamente, cosía el tejido de su película (...) (Murch, Walter, 2003: 89)

Pocas veces se ha contemplado a la mujer como sujeto actor dentro del mundo cinematográfico y vemos cómo en los inicios del montaje que hasta ahora conocemos, tomaban partido siendo narradoras de la historia de la película. Sin embargo, hasta los años setenta, con la llegada del montaje controlado por ordenador, la figura del montador⁶ no se ha tenido en cuenta. A pesar de que esta función se realice bajo la supervisión de la directora o director, vemos cómo la rotundidad del corte de la película en los inicios cinematográficos daba la responsabilidad de la narración a la montadora, siendo ésta una de las responsables de la historia final.

El auge de la industria cinematográfica acontecido a partir de los años setenta, apartó a la mujer de la producción, puesto que las imágenes comenzaban a formar parte de la actividad económica, las responsabilidades de producción y dominio recayeron en el varón. Coincidiendo con la era en la que la publicidad cobró protagonismo y la mujer se veía abocada a ese vacío en el que cumplía el papel de objeto erótico y de consumo, era ama de casa consumidora o fetiche erótico. De este modo, relegado su trabajo al doméstico, su reconocimiento laboral remunerado era pobre y enfocado a funciones determinadas o puestos dirigidos estrictamente a la ocupación femenina.

El sistema androcentrista de las industrias del cine y la publicidad tomó la imagen de la mujer como modelo de atención y reclamo. Ambos sistemas sirvieron como medio de transmisión de conducta social e ideología, alimentando las jerarquías de poder entre los géneros y haciendo de este nuevo sistema de las imágenes, una estructura masculinista dominada por intereses patriarcales. No

⁶ En este caso, hablamos de montador, porque este papel, dentro del equipo técnico, se ha reconocido por los “grandes directores” en el boom de la industria del cine.

podemos olvidar que el patriarcado es uno de los grandes aliados del capitalismo, por tanto, en el momento de cambio social en el que los *media* se empoderaron y la industria había dado un nuevo giro en su producción, éste sistema debía asegurar la permanencia de la mujer en las labores domésticas, afianzando la constante de la plusvalía del trabajo femenino, pero sumando también el nuevo papel de la mujer como consumidora.

El despliegue visual ejercido tanto por el cine como por la publicidad posicionaba la imagen de la mujer por encima de la mujer misma, negándole de nuevo la producción de significado cultural, limitando su función a portadora de un significado construido entorno al varón y a las necesidades y reclamos del mismo.

3.2.1 *Dentro de la pantalla. Laura Mulvey*⁷

Durante esta época de cambio social en la que los *media* se posicionaron como dominio ideológico visual, la televisión comenzó a introducirse en todos los hogares y el cine se transformó en una gran industria de acceso popular, teóricas como Laura Mulvey elaboraron una crítica de la mirada masculinista hacia la posición de la mujer como imagen dentro del sistema visual cinematográfico.

Mulvey establece que los mecanismos cinematográficos poseen modelos preexistentes de fascinación que operan desde la construcción del sujeto individual enmarcado en una sociedad con unas circunstancias determinadas en la que la diferencia sexual domina las imágenes y las formas de mirar.

El inconsciente de dominación patriarcal se adhiere a las formas de mirar estableciendo un sistema jerárquico entorno al género en la formación del lenguaje cinematográfico, en el cual entrarán en juego la estructura de los modos de ver y el placer de la mirada.

El centro entorno al cual se desarrollará este sistema de modos de ver y de mirar es la gran paradoja del falocentrismo que trasciende en el poder que suscita la ausencia del falo de la mujer, transformándola a la vez en presencia simbólica y en deseo de triunfo sobre esta carencia. De este modo todos los estadios de la sexualidad femenina se verán ignorados (la sexualización de las

⁷ MULVEY, Laura: Placer visual y cine narrativo en Wallis, Brian: *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, 2001. Artículo originalmente publicado en *Screen* 16, 3 (otoño 1975), pp 16-18

niñas, la madured sexual como no-madre, la maternidad al margen del significado del falo o la vagina) reforzando así lo simbólico atribuido. Se da lugar a un mundo ordenado por el desequilibrio sexual en el que el hombre será sujeto activo, portador de la mirada y la mujer sujeto pasivo, imagen.

Teniendo como base las teorías psicoanalíticas, el cine establecerá dos tipos de placer para la mirada masculina: el primero se relaciona con las funciones de los instintos sexuales, el segundo con la libido del ego.

Con respecto a las funciones sexuales, este sistema mirada/ imagen, masculino/femenino, vuelca los deseos sexuales masculinos hacia un objeto (la mujer) que no puede ser poseído en cuanto a que intangible. La mujer, como objeto cosificado pero antropomórfico reconocible, provocará mediante la lejanía del espectador, dentro/fuera de la pantalla, la activación voyeurista. Este placer se sitúa al margen de los placeres genitales, formando parte del activo sexual de la psique (pulsión independiente a las zonas erógenas) y se denominará escopofilia. La escopofilia narcisista supone pues, el placer de mirar un ser humano cosificado pero reconocido como semejante.

En segundo lugar, la pantalla cinematográfica funciona de manera similar al espejo mediante el cual nos reconocemos a nosotros mismos. Así nos explica Jimena Escudero Pérez (2010: 30)

Una prolongación metafísica de la persona es su opuesto; es decir, su reflejo o su imagen. Esta metáfora ancestral aparece en el símbolo del espejo como proyección del alma o de un estado elevado, espiritual, del ser.

Nos reconocemos con la imagen que nos devuelve la pantalla, mediante un falso empirismo, una realidad virtual que puede corresponderse con nuestros deseos y fantasías. La identificación con el sujeto que realiza la acción dentro de la pantalla abrirá ciertas compuertas del inconsciente en las que se localizan los deseos exhibicionistas. La represión de estos deseos se verá satisfecha dentro de la pantalla cinematográfica y por tanto el espectador sentirá un placer cercano a la realización personal y a la auto-complacencia.

Ambos tipos de estructuras placenteras son contradictorias. La primera establece una clara separación entre objeto-mirado y espectador y la segunda surge a través de la cercanía. Ajenas a la realidad perceptual, ambas identificaciones sólo se podrán dar a la vez dentro de la narración del

cine.

En esta nueva realidad en la que la posibilidad de realización de los deseos se comporta como antojo para la dominación masculina, la mujer queda doblemente relegada a objeto erótico. El sistema del cine clásico es copia y realidad de la dominación de la mirada masculina. La narración establecerá un sistema dual en el que las intenciones se dirigen a una sola dirección y la imagen de mujer como objeto será aplicada dentro y fuera de la pantalla. Nos encontramos por un lado con la exigente mirada del espectador y por otro con la mirada del sujeto-varón dentro del film. Así la mujer quedará reducida a la pasividad y encarcelada inevitablemente en la diégesis cinematográfica.

Dentro de la narración la mujer tiene unos papeles asignados con los que alimentar las exigencias de lo erótico, pero también afianzar los preceptos morales. Así la producción cinematográfica funcionará como aparato de transmisión ideológica.

Los papeles destinados para la mujer dentro del cine clásico⁸ serán también representaciones de la subordinación femenina diseñados para la permanencia de la economía patriarcal y del sistema de jerarquía de géneros. Por consiguiente, habrá dos posibilidades de representación femenina como sujeto, siempre entorno al sistema falocentrista, ésta se relacionará con la virginidad, lo angelical o la moralidad de la madre, cuyo hijo será el mismo símbolo del falo (MULVEY: 1975), relegándola así a la pasividad dentro del desarrollo de la acción; o bien representará la amenaza de la ausencia del falo, quedando reducida a objeto de erotismo, atribuyéndola en muchas ocasiones roles de la masculinidad tradicional, lo que se corresponderá en las teorías psicoanalíticas con la *mujer fálica*.

Todo este sistema de subordinación mantiene a su vez el papel de la mujer espectadora como pasivo; tanto como receptora de significados y significantes de la ideología patriarcal, como anulando la posibilidad de la existencia del placer de su mirada, crítica que se le realizará a Mulvey desde postulados del feminismo posmoderno, en palabras de Amelia Jones (1992): *En el “antifetichismo feminista” o “puritanismo del ojo” de Mulvey, en el que la seducción visual se considera necesariamente cómplice del fetichismo masculino, se ignora, sin más, el placer femenino (...).*

8 Con -cine clásico nos referimos tanto a los inicios del cine de Hollywood, como a las películas que se ubican dentro de toda la gran industria cinematográfica. Prestando especial atención a las superproducciones y al cine en general como fenómeno de los *mass media*

Cierto es que la mirada femenina no se tiene en cuenta en las teorías de Mulvey, sin embargo, hablando de un sistema construido a partir de los intereses masculinistas en el cual el varón se establece como creador de la imagen y portador de significado dentro de la narración, la posibilidad de que se tengan en cuenta los placeres de la mirada femenina, según nuestro criterio, es nula. Por tanto, en este sistema la mujer vivirá alienada, subordinada a los placeres de la mirada masculina o a lo que se dictamina que han de ser sus propios placeres sin atender a la realidad de los mismos, lo que sería según Eli Bartra (1987) “la mimetización inherente entre el colonizado y su colonizador”.

De esta manera la mujer deberá construir su propio espacio de representación en el que activar mecanismos que tengan en cuenta sus propios deseos, inquietudes y significaciones, lo cual devendrá de los cambios producidos en la producción de la cultura visual.

3.3 Videoarte y mujer

“En la tarea de hacer que el patriarcado nos parezca “normal” —nos resulte invisible— trabajan de manera muy activa las ficciones audiovisuales puesto que son productos de esa ideología. Pero ninguna ideología es monolítica. Siempre presenta fisuras, siempre son posibles las disidencias.”

(Aguilar, Pilar: 8)

Según el sistema del cine clásico, desde postulados feministas, hemos de considerar la posibilidad de que los intereses de los mismos, por oposición a dicho sistema de la diferencia sexual, se encuentren muy alejados de querer cambiarlo y formar parte de él. Se puede decir que la construcción de la ideología del cine clásico se da en un momento pre-edípico debido a lo cual no se pueden cambiar sus vías de desarrollo.⁹

Los discursos artísticos decimonónicos tuvieron una gran repercusión en el academicismo moderno, en el cual el “genio de la inspiración” (López Fdez. Cao, M. 2010:203) creaba desde su propia individualidad sin necesidad de atender a las razones de su realidad colindante. Suponía ésto una lucha del “hombre” con la materia, virgen hasta que su mano le daba forma.

Las generaciones de artistas, de videoartistas de los años setenta y ochenta se plantearon que los discursos en manos de la tradición habían reducido el centro en la materia, y buscaron otras vías de desarrollo.

Los avances tecnológicos provocaron que la producción audiovisual pudiese ser tanto capitalista como artesanal, lo que abría la posibilidad a un nuevo campo de desarrollo para la creación fuera del canon institucional. La era posmoderna trajo consigo el fin de la “Historia” y con ella, surgía la atención hacia las -otras historias.

El formato vídeo aportaba dos ventajas, por un lado establecía su lenguaje fuera de los discursos tradicionales, abriendo una vía en la cual desarrollar los lenguajes de la-otredad, y a la vez siendo un recurso de fácil acceso económico.

Dentro del arte las mujeres se han visto igualmente discriminadas por los mismos motivos que en

9 PENLEY, Constance: ““Un cierto rechazo de la diferencia”: feminismo y teoría cinematográfica” en WALLIS, Brian; *Arte después de la modernidad*. Madrid; Akal; 2001

cualquier otra profesión. Si bien no se realizan contratos a mujeres por el temor a que las exigencias de la esfera de lo doméstico supongan un impedimento para su realización profesional, en los circuitos del arte sucede algo similar. En una entrevista a Marivi Nebreda¹⁰, pintora madrileña nacida en 1950, cuenta cómo un coleccionista interesado en su trabajo le dice *-si fueses hombre, compraría uno de tus cuadros*, explicando cómo ante la posibilidad de que la mujer sea abducida por las exigencias de los trabajos reproductivos, su obra no tenga una proyección futura. De esta manera se devalúa la producción artística de la mujer en los circuitos de mercado del arte.

Puesto que el mercado del vídeo no se regulaba mediante la economía tradicional, las artistas aprovecharon su devaluación en el primero para situarse en este nuevo sistema, acogidas también por el carácter de alteridad que sus posibilidades de desarrollo discursivo ofrecían.

Esta idea del *-hazlo tú misma*¹¹ trajo consigo grandes repercusiones para la presencia de la mujer en el apenas nato, mundo de las nuevas tecnologías. Así se dio lugar a un nuevo espacio en el que las tenían la posibilidad de crear fuera de la norma.

La construcción de marcos de producción alternativos a la tradición en Bellas Artes (Hall, David 2006: 223) supuso que los videoartistas no tuviesen un gran reconocimiento, pero su interés por la alteridad de estos nuevos procedimientos alternativos hizo que tampoco ellos lo quisiesen. Así se abrió paso a la construcción de un nuevo escenario que albergaba tanto la revisión de las imágenes subalternas, influenciadas por los mecanismos del auge televisivo, como nuevos centros de interés representacional.

Muchas de las mujeres que comenzaron a hacer uso de este medio lo hicieron como documento de la performance, en cualquier caso, el medio estableció un nuevo centro (KRAUSS 1978: 43) que fue el propio cuerpo como objeto de representación, signo de la necesidad de autodefinición y autodeterminación . La mujer comenzó a definir su propia imagen en el sistema audiovisual, dando la vuelta a los discursos sobre la mirada masculina y su función como sujeto portador de significado.

Artistas como Martha Rosler, Valie Export, Suzanne Lazy, Eugènia Balcells, Yoko Ono, Dara

10 RABAL, Benito ; *La mujer* [Vídeo] disponible en el Catálogo de la Biblioteca. MNCARS. DVD 111

11 ZOBL, Elke: “Redes Transnacionales de Prácticas Feministas Cotidianas: del Grrrl Zine Network al Feminismo de Base” en *Zehar* 64, San Sebastián, Arteleku, disponible en : <http://www.arteleku.net/publicaciones/editorial/zehar/cuerpos-frontera/redes-transnacionales-de-practicas-feministas-cotidianas>

Birnbaum, Anna Bella Geiger, Joan Logue, Mary Lucier, Ana Mendieta, Marta Minujín, Carolee Scheneemann, Ira Schneider, Hanna Wilke o Esther Ferrer fueron las protagonistas de este nuevo giro en la producción de imágenes en el que el vídeo supuso una apertura al desarrollo de los discursos de la mujer en el arte.

4. MARCO EMPÍRICO: ANÁLISIS DE LOS FONDOS AUDIOVISUALES DEL MNCARS

4.1 Una aproximación a los centros de arte contemporáneo desde el punto de vista de género:

El caso del MNCARS

La mujer dentro de las colecciones permanentes de los museos de arte contemporáneo se presenta en su mayoría como objeto de representación siendo escasa su visibilidad como sujeto creador. A pesar de que, como hemos mencionado, la existencia de una cantidad equitativa de mujeres artistas con respecto al varón emerge, aunque tímidamente, a principios de siglo XX gracias al acceso educativo y laboral remunerado de las mismas, la exposición de su obra en las colecciones de los museos de arte contemporáneo no refleja la realidad de los casos acontecidos.

En España muchas de las obras de estas mujeres se han perdido. Esto se debe a que la entrada de las mujeres en la libre educación se vio frenada por los cambios políticos y sociales durante la dictadura franquista. Así muchas de las mujeres pertenecientes a los circuitos intelectuales tuvieron que exiliarse, perdiendo parte del trabajo realizado en su marcha y elaborando el siguiente en circuitos culturales extranjeros. Tal es el caso de la mencionada Maruja Mallo.

A pesar de que en la actualidad la posición de la mujer en la cultura ha cambiado, podemos ver cómo la recuperación de la obra de las artistas del pasado no se ha dado por completo en los muros de los museos en los que se nos presentan hoy los discursos de la “Historia del Arte”. En el caso español, muchas de las artistas a las que se les dedican retrospectivas y exposiciones individuales han tenido que ser previamente reconocidas en los circuitos intelectuales extranjeros.

Los estudios de género sobre la cinematografía española realizados durante la última década del siglo XX y la primera del XXI, nos desvelan que en 20 años de cine en España 56 directoras han conseguido exhibir 122 películas. Aunque la evolución es positiva, no deja de ser inquietante que de 1999 a 2008 se hayan exhibido 1256 películas y que de ellas sólo 83 hayan sido dirigidas por mujeres (6,6%). (Núñez Domínguez, Trinidad: 129: 2010)

La inclusión de los estudios feministas también en los fondos de los museos de arte contemporáneo, tales como el realizado por el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, ha reforzado las anteriores ideas, aportándonos datos en los que la discriminación de género presenta elevados porcentajes que invisibilizan a la mujer en los marcos

artísticos contemporáneos institucionales.

Los datos aportados por MAV (Mujeres en las Artes Visuales) sobre un estudio de género realizado sobre los fondos del MNCARS nos desvelan:

ARTISTAS

TOTAL 3.915 (incluyendo grupos e indeterminados: 184)

TOTAL ARTISTAS: 3.731

PORCENTAJE ARTISTAS MUJERES: $482 = 10'3\%$

TOTAL ARTISTAS ESPAÑOLES: 2.392

PORCENTAJE ARTISTAS ESPAÑOLES HOMBRES: $3.731/2.167 = 58\%$

PORCENTAJE ARTISTAS ESPAÑOLAS MUJERES: $3.731/225 = 6\%$

PORCENTAJE ARTISTAS ESPAÑOLAS: 225 RESPECTO AL TOTAL ARTISTAS ESPAÑOLES: $2.392 = 9\%$

OBRAS DE LA COLECCIÓN MNCARS Y DEPOSITADAS POR OTRAS INSTITUCIONES

TOTAL: 22.985 (23.700 incluyendo 715 anónimas o indeterminadas)

OBRAS DE ARTISTAS ESPAÑOLAS: 877

PORCENTAJE OBRAS DE ARTISTAS ESPAÑOLAS = 4% ¹²

Vemos cómo la visibilidad de la mujer está totalmente disminuida teniendo en cuenta que este museo posee fondos adquiridos desde principios del siglo XX y como hemos mencionado, la producción de la mujer ya era superior a un 10%, pero sobre todo, su inclusión en el mundo del arte fue en aumento y por tanto con el avance del siglo, sabemos que la cantidad de mujeres artistas con respecto al varón supera enormemente el 10 % de su presencia en este museo.

¹² COLECCIÓN MNCARS DATOS GLOBALES DISCRIMINADOS por género – información proporcionada por el Departamento de Colecciones del MNCARS (julio 2010)

4.2 Análisis de los fondos audiovisuales del MNCARS

Con respecto al vídeo, tan poco tenido en cuenta en la colección permanente, no existe un estudio de género específico para él. Los fondos en formato vídeo analizados se ubican en el departamento de documentación, siendo de libre acceso en la biblioteca.

Según los datos obtenidos por el departamento de colecciones, la adquisición de los fondos audiovisuales se rige por el mismo criterio que el del resto. *Tras un largo y cuidado periodo de investigación sobre una temática determinada y los artistas que trabajan sobre ella, se escogen las obras que son representativas y, del mismo modo, guardan coherencia conceptual con el resto de la colección del museo y se contacta con los mismos artistas o las galerías o herederos que les representen para estudiar la posibilidad de adquirirlas, lo cual también dependerá de si el presupuesto del museo lo permite.*¹³

Aún siendo estos fondos parte de la colección, no hay ninguna atención concreta a su análisis desde la perspectiva de género, incluyéndose como objeto de estudio junto con el resto de obras, a pesar de que el 90% aproximadamente queda al margen de la exposición que el museo ofrece. Según el museo la causa por la que este análisis no se ha realizado es porque no es política realizar estudios sesgados sobre un solo medio, sino de la colección en su conjunto. No se conoce tampoco ninguna publicación externa al museo sobre lo mismo.

Los estudios de género realizados se remiten a un recorrido feminista¹⁴ dentro de la organización del museo, y a un artículo que formará parte de una futura publicación que se realizará para la exposición de la remodelación de la colección, en la que se incluirán obras de la etapa comprendida entre 1945-1980 y será inaugurada en noviembre de este año, 2011.

El recorrido feminista, según el departamento de mediación, ha sido realizado por el mismo junto con el departamento de educación, apoyado por un esquema aportado por la historiadora del arte Patricia Mayayo. Sin embargo, no existe ningún especialista sobre estudios de género o feminismo dentro de estos departamentos del museo.

¹³ Datos obtenidos por la Conservadora de Cine y Vídeo del MNCARS Lola Hinojosa

¹⁴ Información del recorrido disponible en <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/itinerarios.html>

Además de lo que se encuentra en este momento en exposición y lo que se mostrará a partir de noviembre, los fondos audiovisuales en formato vídeo expuestos son los que se incluyen en la muestra realizada en 2006, *Primera Generación: Arte e imagen en movimiento* (1963-1986). En ésta se reprodujeron los vídeos de 31 artistas en comparación con los 1803 vídeos de los fondos del museo, 13 eran mujeres.

Durante el período 2006-2007, cuando la colección de cine y vídeo no estaba integrada dentro del recorrido general de la exposición de la colección, ahora lo está, pero como recurso de apoyo al discurso del recorrido museístico (no hay ningún espacio dedicado a este formato en particular), e integrado o no como obra de arte, se proyectaba vídeo únicamente en una sala oscura en la cuarta planta del museo donde se mostraban periódicamente obras en vídeo. Es allí donde mostraron algunas piezas con perspectiva de género, acompañadas de un texto curatorial (con ejemplos como *Vertical Roll*, 1972 de Joan Jonas o *Reconstruyendo sueños*, 2005 de Beth Moyses). La selección de obras y textos fueron realizados por el equipo del Servicio de Conservación de Cine y Vídeo formado Lola Hinojosa y Cristina Cámara.

4.2.1 Voleado cuantitativo

Cogiendo como muestra el 50 % de los fondos audiovisuales, analizando 900 de las 1803 fichas de los recursos audiovisuales en formato vídeo del MNCARS, hemos obtenido los siguientes datos:

Frente a los 900, 372 recursos tienen representación femenina, 41.3 %, la cual se dará de la siguiente manera:

A) Monografías : 6.7%

Con respecto al total de la muestra, 2.7 %

B) Vídeos realizados por artistas: 6.4 %

Con respecto al total de la muestra, 2,7%

C) Dirección y realización: 30 % femenino

Con respecto al total de la muestra: 12 %

En este apartado hemos de hacer una incisión con respecto a la dirección de Paloma Chamorro, la cual ocupa un 77% del protagonismo de la dirección.

D) Producción, edición: 48 %

Con respecto al total de la muestra: 20%

E) Otros (papeles no especificados en los que se nombra a mujeres sin mencionan el rol que desempeñan en el vídeo en la mayoría de los casos, intérpretes, traductoras, colaboradoras...) : 29%

Con respecto al total de la muestra: 12%

Por último, el porcentaje de vídeos con temática de género es de un 1%

Con respecto al total de la muestra: 0.4%

NOTA: estos porcentajes han sido obtenidos mediante una aproximación al 50% de los recursos videográficos del catálogo, por lo cual se exponen a variaciones de error. Se ha realizado una aproximación al otro 50% sin encontrar una diferencia lo suficientemente aparente como para ser tomada en cuenta.

4.2.2 Análisis cualitativo: papeles de la mujer en los videos del MNCARS

4.2.2.1 Roles profesionales

Una vez obtenidos los datos cuantitativos aproximados de la presencia de la mujer dentro de los recursos de cine y vídeo, observamos que no hay un tratamiento igualitario en los roles profesionales de las fichas técnicas, es decir, ciertos papeles desarrollados dentro de la película o vídeo se mencionan si el responsable tiene la suficiente repercusión en el panorama cultural. De este modo se discriminan aquellas ocupaciones no consideradas como relevantes dentro de los cánones academicistas clásicos, por ejemplo departamentos como el de arte, en los cuales hay una mayor representación de la mujer, son totalmente ignorados (exceptuando el siguiente caso: Seoane [Vídeo]: peregrino del tiempo / dirección artística, Bárbara Bustamante ; realización Esteban Sor ; textos de ensayos y obras de teatro de Luis Seoane). Siendo los vídeos en su mayor parte de los años 70 y 80 en adelante, en sus primeras décadas se ve cómo la presencia de la mujer es mucho menor que en adelante.

La representación de la mujer como directora, guionista, editora o productora queda generalmente nublada por la temática del vídeo, en su mayoría dedicada a generaciones o casos individuales de “genialidad” reconocida de artistas varones. Como apunte observamos que el género no es tenido en cuenta en el lenguaje de la descripción de los vídeos, únicamente en contadas excepciones.

Hay determinados nombres de mujeres que se repiten, pero en su mayor parte son directoras que han trabajado para RTVE, lo que facilita su adquisición, ya que tanto el Museo Reina Sofía como Televisión Española están subordinados al Ministerio de Cultura. Éste es el caso de Paloma Chamorro, presentadora y realizadora de la Edad de Oro. Sin embargo a pesar de esta dirección femenina, los contenidos de este programa no mostraron interés por las mujeres del panorama cultural de los 80. También se repite la participación de ciertas mujeres guionistas, productoras o editoras como Raquel Lucena o María Antonia de Castro.

En los casos en los que una mujer es directora de un vídeo pero el tema es de mayor reconocimiento hay una superposición de valores y el nombre de la mujer queda anulado por aquello a lo que se le ha dado mayor importancia. Existe pues un orden jerárquico en la creación de las fichas técnicas. Incluso se nos presentan ciertas mujeres en relación a su vínculo con el artista varón: véanse los casos de Paloma Picasso, hija, o Susana Chillida, hermana, e incluso el siguiente ejemplo:

Ej.: *Documental acerca de la vida y obra del pintor Eugenio Granell. El propio pintor y su mujer, Amparo Segura, cuentan sus experiencias, la formación del pintor y su exilio a Santo Domingo. Se presentan sus obras y alrededor de ellas sucesivos comentarios realizados en una tertulia por Antón Castro, Javier Herrera, Emmanuel Guigón, Lucía García de Carpi y Javier Navarro de Zubillaga.*

Véase también el caso de Patsy Nasher y Raymond Nasher.

4.2.2.2 Vídeos cuyo contenido sea sobre mujeres artistas o sean obra de las mimas

El protagonismo femenino está claramente excluido, habiendo tan sólo sesenta y nueve recursos que atiendan a la entrada -mujer de los 1803 totales del catálogo de fondos, dándose una enorme discriminación de las monografías sobre mujeres así como de las piezas de videoarte.

Observamos que en el apartado -materias de la ficha de los vídeos que han sido elaborados por mujeres, muchas veces el nombre de la artista no aparece como tema sino que se diluye dentro de un grupo generalizado. Por ejemplo:

Autor: Kogut, Sandra (1965-)

Materia Videoarte-Brasil-S. XX

Hemos observado sin embargo que en las fichas técnicas de vídeos documentales y monográficos de ciertos artistas la explicación se extiende describiendo con detalle el contenido del vídeo, muchas

veces halagando la “genialidad” del autor, como es el siguiente ejemplo:

Título: Cézanne [Vídeo] / a film by Jochen Richter ; written and narrated by Edwin Mullins ; director, Jochen Richter ; producer, Jakob Hausmann ; a Glashaus Film Production in association with RM Arts ; versión española, traducción, Gian Castelli Gair ; producción y realización, Producciones M. Q.

- Notas:
- Doblada al español de la versión original inglesa titulada: Cézanne : the man and the mountain
 - Con las voces de : Primitivo Rojas, Rafael de Penagos
 - Intérprete : André Omnes
 - "El hombre y la montaña" es el subtítulo de este espléndido documental en el que se hace un exhaustivo recorrido por la obra y la vida de este gran artista francés al que Picasso describió como "el padre de la pintura moderna". La película transcurre, en su mayoría, en el entorno del monte Saint Victoire donde pasó Cézanne gran parte de su vida y en cuyas escarpadas faldas podría decirse que nació el arte moderno

Véanse también para este caso los vídeos dedicados a Picasso.

Por último, dependiendo de la disciplina de la que el vídeo trate, hay mayor o menor participación de mujeres, en la arquitectura por ejemplo la presencia de la mujer es escasa o nula, en la danza, sin embargo la situación cambia.

4.2.2.3 Vídeos relacionados con la temática de género

En el total de los vídeos analizados encontramos los siguientes recursos con contenidos relacionados con la mujer, el género o el feminismo, el cual no atiende a la entrada -mujer en el buscador de la página web del catálogo:

A) 102.Lo que pintan las mujeres [Vídeo]: la mujer en el arte / producción, TVE 1985

- BIBLIOTECA MNCARS. SALA, DESAPARECIDO

Otros responsables:

- Tenaille, Isabel (-), loc.
- Aute, Luis Eduardo (1943-)
- Mellizo, Felipe (1932-2000)
- Azúa, Félix de
- Televisión Española

Título: Lo que pintan las mujeres [Vídeo]: la mujer en el arte / producción, TVE

Publicación: 1985

Descripción: 1 videocasete (VHS) (28 min.) : son., col.

Serie: Letra pequeña

Materias:

- Ouka Leele (1957-)
- Queca (-)
- Polakof, Silvia
- Morales, Sofía-Entrevistas
- Avia, Amalia (1930-)
- Villar, Isabel (1934-)
- Pisa, Águeda de la (1942-)
- Pintoras-España
- Fotógrafas-España
- Mujeres artistas-España

Ejemplares: • BIBLIOTECA MNCARS. SALA, DESAPARECIDO

En este caso podemos observar cómo el recurso se encuentra desaparecido en sala, la causa es el préstamo al personal de los departamentos del MNCARS, ni devuelto ni adquirido de nuevo.

B) 124. La mujer [Video] / director, Benito Rabal ; guión, Silvia Cerezales, Benito Rabal ; música, Juan Pablo Muñoz Zielinski ; montaje, José María Biurrun ; director de fotografía, Paco Femenía ; jefe de producción, Jesús Palacios [Madrid] : TVE, cop. 1984

• BIBLIOTECA MNCARS. SALA, DVD 111

Otros responsables:

- Rabal, Benito
- Cerezales Laforet, Silvia
- Muñoz Zielinski, Juan Pablo
- Biurrun, José María
- Femenía, Paco
- Palacios, Jesús. Palacios Trigo
- Rabal, Francisco (1926-2001)
- Rabal, Teresa (1952-)

Título: La mujer [Video] / director, Benito Rabal ; guión, Silvia Cerezales, Benito Rabal ; música, Juan Pablo Muñoz Zielinski ; montaje, José María Biurrun ; director de fotografía, Paco Femenía ; jefe de producción, Jesús Palacios

Publicación: [Madrid] : TVE, cop. 1984

Descripción: 1 videocasete (VHS) (23 min.) : son., col.

Serie: ¿Qué pintamos aquí?

Materias:

- Mujeres-Conducta social
- Pintoras
- Mujeres-Situación social

Ejemplares:

- BIBLIOTECA MNCARS. SALA, V/111
- BIBLIOTECA MNCARS. SALA, DVD 111

El hecho de que la descripción de la materia sea -mujeres-conducta social, nos habla de las mismas como un grupo aparte, objeto de estudio, una escisión de la sociedad cuya conducta es un motivo para la investigación. Este recurso, parte de la serie *¿Qué pintamos aquí?* Del director Benito Rabal, nos ofrece un retrato de la mujer en el arte desde diferentes puntos de vista, creando un conjunto que podría catalogarse como irónico si se hubiese realizado desde la perspectiva feminista, sin embargo, al no ser el caso, se nos presenta bajo una aparente buena intención la figura de la mujer desde: la dependencia al padre y al marido posteriormente y las relaciones de amor romántico en la poesía y el teatro. Además se incluyen dos entrevistas a mujeres pintoras, Marivi Nebreda y Xabela Vargas. La primera nos habla de una mala experiencia con un grupo de feministas que reivindicaban la ubicación de su obra en una exposición con pintores coetáneos. La segunda se nos presenta de una manera extravagante, pintando boca abajo subida a un columpio articulando un discurso sin sentido de la manera que el director lo hace. Supone todo un esquema de subordinación femenina que hace un “lavado de cara” a la realidad de lo que se expone, pero encierra las formas

de dominación patriarcal. Descrito el tema desde la condescendencia (conducta de las mujeres) lo centra como una supuesta problemática social

C) Vemos, en la siguiente ficha, que la manera de tratar el tema de la artista, Ida Applebroog, la cual realiza una reflexión sobre la violencia ejercida contra la infancia y sin embargo se remite éste a -delitos contra la persona.

280. Belladonna [Vídeo] / by Ida Applebroog and Beth B [S.l.] : Beth B e Ida Applebroog, cop. 1989

- BIBLIOTECA MNCARS. SALA, V/439
- BIBLIOTECA MNCARS. SALA, DVD 439

Autor: Applebroog, Ida (1929-)
Otros responsables: • B., Beth
Título: Belladonna [Vídeo] / by Ida Applebroog and Beth B
Publicación: [S.l.] : Beth B e Ida Applebroog, cop. 1989
Descripción: 1 videocasete (VHS) (ca. 12 min.) : son., col.
Materias: • Applebroog, Ida (1929-)
• B., Beth
• Videoarte-Estados Unidos-S. XX-Exposiciones
• Delitos contra la persona
Ejemplares: • BIBLIOTECA MNCARS. SALA, V/439
• BIBLIOTECA MNCARS. SALA, DVD 439

D) En el siguiente recurso podemos ver cómo la catalogación de los recursos establece una discriminación del género como temática, denotando claramente la invisibilidad a la que se somete este tipo de material:

415. Gendered confrontations [Vídeo] / producer, Kate Horsfield [Chicago] : Video Data Bank, cop. 1995

Otros responsables: • Horsfield, Kate
Título: Gendered confrontations [Vídeo] / producer, Kate Horsfield
Publicación: [Chicago] : Video Data Bank, cop. 1995
Descripción: 1 videocasete (VHS) (117 min.) : son., col.
Serie: Surveying the first decade : video art and alternative media in the U.S. ; program 4
Notas: • En inglés
• Contiene las siguiente obras: Female Sensability / Lynda Benglis, 1974. Ama l'uomo tuo (always love your man) / Cara DeVito, 1975. Primal scenes / Linda Montano, 1980. Vital statistics of a citizen, simply obtained / Martha Rosler, 1977. Además contiene fragmentos de: Art Herstory / Hermine Freed, 1974. The mom tapes / Ilene Segalove, 1974-78. Nun and deviant / Nancy Angelo and Candace Compton, 1976
• Sistema de grabación del color: PAL
Materias: • Videoarte-Estados Unidos-S. XX
Ejemplares: • BIBLIOTECA MNCARS. SALA, V/1085
• BIBLIOTECA MNCARS. SALA, DVD 1085

En la materia de la ficha de este recurso se ignora completamente la temática del video, refiriéndose a su tecnicidad (video-arte) y no a su categoría teórico-temática. En el resto de casos en la materia se nos habla desde la condescendencia (conducta de las mujeres), desde una supuesta problemática social que disfraza la problemática de la violencia sexista, volviendo a la idea de violencia doméstica (tal vez). Es decir, en cualquiera de los casos se anula el interés de los estudios de género como tal.

E) El siguiente vídeo, único sobre temática feminista, al no responder a la búsqueda -mujeres dentro del buscador- del catálogo, aparta los estudios feministas como fuera de lo relacionado con la -mujer como tema, objetualizándola de nuevo, y aislando el feminismo como “movimiento social”, restando importancia a los motivos de ese movimiento.

368. Sólo para tus ojos [Vídeo] : el factor feminista en relación a las artes visuales]= Zure begietarako bakarrik : feminismo faktorea arte bisualak direla eta = For your eyes only : the feminist factor in relation with the visual arts [San Sebastián] : Arteleku, 1998

- BIBLIOTECA MNCARS. SALA, V/780
- BIBLIOTECA MNCARS. SALA, DVD 780

Otros

responsables:

- Arteleku

Título:

Sólo para tus ojos [Vídeo] : el factor feminista en relación a las artes visuales]= Zure begietarako bakarrik : feminismo faktorea arte bisualak direla eta = For your eyes only : the feminist factor in relation with the visual arts

Publicación:

[San Sebastián] : Arteleku, 1998

Descripción:

1 videocasete (VHS) (ca. 63 min.) : son., col.

Materias:

- Feminismo y arte-S. XX-Congresos y asambleas

Ejemplares:

- BIBLIOTECA MNCARS. SALA, V/780
- BIBLIOTECA MNCARS. SALA, DVD 780

4.2.2.3 Interpretación de los datos

Existe una doble discriminación con respecto a los fondos audiovisuales del MNCARS, por un lado éstos no son tenidos en cuenta al igual que el resto de los fondos del museo, a pesar de que el acceso es libre y abierto al público, el visitante-turista no tendrá la cercanía que el visitante especializado.

Cierto es que ha habido un aumento de la incorporación del medio audiovisual a la exposición permanente, pero como hemos podido comprobar, ésta se realiza como apoyo al discurso curatorial de las salas. No hay por tanto la misma consideración al medio audiovisual que puede haber con la

pintura, la escultura o la fotografía (aunque ésta última no está al mismo nivel que las anteriores) en la colección permanente. Tampoco se denota, por parte del Museo, demasiado interés en la actualización de los vídeos, y el hecho de que no se realicen análisis específicos de determinados medios como éste, lo discrimina, ya que su escasa presencia, hace que pierda significación en un análisis conjunto.

Por otro lado, existe una discriminación de género dentro de los vídeo adquiridos, vemos cómo la presencia de piezas audiovisuales de artistas mujeres es escasa, así como en la temática de los vídeos monográficos.

Las razón actual podría ser la escasez de capital de inversión, sin embargo, teniendo el conocimiento de la actividad de la mujer en el mundo audiovisual, se denota una ideología discriminatoria con respecto a este medio en el que las artistas han tenido mayor protagonismo. Sin embargo ante la ausencia de muchas de las representantes del arte de los siglos XX y XXI, vemos cómo se atiende con hincapié en piezas realizadas por varones como Antonio Muntadas o monografías sobre artistas considerados como genios de la Historia del Arte (son numerosos los vídeos sobre Picasso, Dalí, etc.), quedando al margen muchas artistas invisibilizadas por postulados del academicismo y cánones de la tradición. De este modo deducimos que la herencia de la modernidad, de la concepción de la -genialidad del artista varón frente a la subordinación de la mujer, es todavía mediadora de la ideología museística del Reina Sofía.

5. CONCLUSIONES GENERALES

La discriminación de género ejercida por parte del sistema cinematográfico cuya presencia femenina se remite a la reproducción de una imagen de la mujer cosificada sobre la cual se ejerce un abuso de simbolismo erótico y ejemplo ideológico, provoca a su vez que los papeles profesionales que se le atribuyen sean de índole subordinada, en sí mismos o en su ejecución. Únicamente las actrices cobrarán protagonismo en los inicios del cine clásico, sin tener en cuenta el reconocimiento de su labor de interpretación profesional, sino denotando la subordinación de la mujer a su imagen.

El vídeo, como origen de la evolución tecnológica de la imagen en movimiento, es heredero de esta exclusión sólo que en su caso el enfoque de la misma es diverso. El primero, como sistema con mayor independencia, excluye a la mujer como productora, el segundo como nuevo sistema dentro del artístico, la invisibiliza por la desconfianza y el recelo con que es visto por parte de la tradición, anulando todos sus agentes productores.

Esta realidad nos da las claves para pensar en los porqués del desinterés hacia el medio videográfico. Siendo éste un campo donde las mujeres han tenido un mayor desarrollo, al igual que otras disciplinas protagonizadas por mujeres, es excluido de la cabeza del discurso artístico.

Podemos observar una mayor presencia de este medio en exposiciones temporales o espacios ajenos a los Museos, y sobre todo en espacios independientes, pero dentro de las instituciones queda relegado a un segundo plano en el que aún así la presencia de la mujer no cobra la visibilidad que se merece.

A pesar de que hoy en día no tiene por qué existir una relación directa entre la profesión de artista y el estudio de las Bellas Artes gracias a los nuevos cánones devenidos de la posmodernidad; las facultades de Bellas Artes aportan datos de matriculación femenina muy por encima de la masculina y sin embargo, aunque actualmente la visibilidad de la mujer en las muestras de arte estrictamente contemporáneo se ha visto elevada, la proporcionalidad sigue sin ser equitativa.

A pesar de que la matriculación femenina en facultades de Bellas Artes es aproximadamente de un 73% con respecto a los varones¹⁵ el protagonismo de las mismas dentro de las instituciones de arte contemporáneo, como el MNCARS, sigue sin ser equitativo al del varón. Datos de este tipo nos hacen entender que el mundo artístico, no sólo en su producción, sino también en su gestión y distribución, establece una jerarquía de poderes relacionados con el género. La presencia de mujeres en el Arte más institucional es escasa y a pesar de ocupar puestos funcionales, éstas no cobran importancia dentro del sistema.

Éste ejemplo se traducirá en realidad a escala nacional, y sobre todo institucional, ya que los Museos Nacionales al igual que las Universidades, son quienes llevan las riendas del arte “homologado” según los cánones de la cultura del momento. No es de extrañar que la discriminación ejercida por las instituciones del arte sea aprovechada por sus víctimas en la construcción de sistemas alternativos que dilaten los marcos epistemológicos.

El arte, como reflejo de las circunstancias, acontecimientos y pensamientos de las sociedades, sigue siendo uno de los transmisores ideológicos de mayor poder, ya que a pesar de la hegemonía actual de los *mass media*, éste ha sabido introducirse dentro de la creación de los lenguajes, así como ha utilizado los recursos de las nuevas dimensiones sociales. Hoy en día la televisión, las nuevas tecnologías e internet, son tanto un medio de transmisión ideológica como un nuevo espacio de interacción de conocimiento, de esta manera las fronteras de lo legítimo se diluyen abriendo las posibilidades a nuevas formas de desarrollo cultural.

La revisión de los orígenes de la tecnología de la imagen, desde una perspectiva feminista es totalmente necesaria tanto para la determinación de la existencia de una genealogía artística de la mujer tanto como para la activación de su visibilidad equitativa en todos y cada uno de los estadios del arte actual.

La idea de que todavía persista una estrategia de reconocimiento de las nuevas tecnologías por parte de las Instituciones del Arte, nos da las claves para entender que existe una brecha de incompatibilidad entre lo que ellas nos muestran y lo que sucede en el conjunto de las sociedades. Los circuitos del arte actual, gracias a sus múltiples facetas y posibilidades discursivas, se han visto replanteados y enriquecidos debido al mayor acceso por parte de la

15 Dato obtenido de un estudio con perspectiva de género realizado por el grupo -no formal de estudios de género sobre la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid durante el curso académico 2010-2011.

sociedad. Sin embargo, aunque se ha producido un importante cambio en la ideología de las instituciones, todavía éstas no se han prestado a la entrada en la democracia cultural. La descentralización de las leyes que dictaminan lo -legítimo en el arte no han llegado todavía con la misma fuerza a todas aquellas situaciones en las que el arte discurre. Por todo ello, la ideología patriarcal, propia de los sistemas jerárquicos, devenida de la narración de la metafísica androcentrista y característica del mundo occidental, sigue presente en los portadores del poder de las instituciones artísticas. A pesar de que este poder se ha visto frenado desde los márgenes de producción cultural todavía es necesaria la destrucción del dominio de estas instituciones sobre el estudio de los discursos, y para ello es imprescindible la introducción de estudios de género que saquen a la luz la constante discriminación a la que la mujer se ha visto y se ve sometida dentro de aquellos.

No obstante, no solamente los estudios de género han de reivindicar la visibilidad de la mujer, sino que al igual que otros objetos de exclusión androcéntrica, al encontrarse todos en los márgenes de la legitimidad, han de reivindicar su posición e importancia en el desarrollo del pensamiento social.

Siempre y cuando estos estudios no pierdan la perspectiva de empoderamiento de la mujer como productora cultural y creadora de significados, podrán elaborar una estrategia transversal que descentralice el poder de las instituciones sobre el valor del arte y su transmisión.

El empoderamiento del vídeo como sistema de valor y su consiguiente estudio, activará la presencia de la mujer en la historia del arte, así como dará pié a su consideración de -sujeto productor de cultura dentro de la actualidad.

6. BIBLIOGRAFÍA Y BIBLIOWEB

AGUILAR, Pilar: “La representación y el papel de las mujeres en las ficciones audiovisuales ¿De verdad somos de cine”, en: *¿Somos las mujeres de cine? Prácticas de análisis fílmico*.

Instituto Asturiano de la Mujer; disponible en:

http://www.educacionenvalores.org/IMG/pdf/mujeres_y_cine.pdf

ALIAGA, Juan Vicente: *Arte y cuestiones de género*, Barcelona, Nerea, 2004

BARTRA, Eli : *Mujer, ideología y arte*; Barcelona; Lasal, 1987

BARRIOS, Olga : *La mujer en las artes visuales y escénicas*; Madrid, Fundamentos; 2010

ESCUADERO PÉREZ, Jimena *noheroínas: identidades femeninas en la ciencia ficción cinematográfica*; Oviedo; KRK, 2010

GARCÍA RÁYEGO, Rosa: *Mujeres, arte y literatura: imágenes de lo femenino y feminismo*. Cuadernos de trabajo Nº 1. Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas, UCM, 2002

HALL, David: “Los inicios del videoarte: otra mirada a una historia controvertida” en *Primera Generación: Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*; Madrid; MNCARS; 2006

JONES, Amelia: “Feminismo, SA: una lectura del “posfeminismo” en una época antifeminista” (1992) En Aliaga, Juan Vicente: *Arte y cuestiones de género*, Barcelona, Nerea, 2004

KRAUSS, Rosalind: “Videoarte: la estética del narcisismo” en MNCARS (ed.) *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, Madrid, 2006

LÓPEZ FDEZ. CAO, Marian:

“Arte, feminismo y posmodernidad: apuntes de lo que viene”. Publicado en *Arte, Individuo y Sociedad*, 4, 103-109, Madrid, Editorial Complutense, 1991-92

“Algunas consideraciones sobre la capacidad de vivir en equidad: propuestas desde la creación” en BARRIOS, Olga: *La mujer en las artes visuales y escénicas*. Madrid, Fundamentos, 2010

MANGINI, Shirley: *Las modernas de Madrid*; Barcelona; Península; 2001

McDOWELL, Linda: “Posdata: reflexiones sobre los dilemas de la investigación feminista”; *Género, identidad y lugar : un estudio de las geografías feministas*; Madrid : Cátedra ; Valencia : Universitat, Instituto de la Mujer, 2000

MULVEY, Laura: Placer visual y cine narrativo en Wallis, Brian: *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, 2001

MURCH, Walter: *En el momento del parpadeo*; Madrid, Ocho y Medio, 2003

NOCHLIN, Linda, “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” En Aliaga, Juan Vicente: *Arte y cuestiones de género*, Barcelona, Nerea, 2004

NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Trinidad: *Mujeres directoras de cine: un reto, una esperanza*. Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación Nº 37 Julio - Diciembre 2010 pp.121 – 13 disponible en: <http://www.sav.us.es/pixelbit/pixelbit/articulos/n37/10.pdf>

PENLEY, Constance: ““Un cierto rechazo de la diferencia”: feminismo y teoría cinematográfica” en WALLIS, Brian; *Arte después de la modernidad*. Madrid; Akal; 2001

Primera Generación: Arte e imagen en movimiento (1963-1986); Madrid; MNCARS; 2006

SERRANO DE HARO, Amparo: “Arte y Feminismo” en *El papel y la función del Arte en el siglo XX*. Vol. II. Bilbao; Universidad del País Vasco; 1994

WOOLF, Virginia: *Un cuarto propio*; Madrid; Alianza; 2007

ZOBL, Elke: Redes Transnacionales de Prácticas Feministas Cotidianas: del Grrrl Zine Network al feminismo de base en Zehar 64, San Sebastián, Arteleku, disponible en : <http://www.arteleku.net/publicaciones/editorial/zehar/cuerpos-frontera/redes-transnacionales-de-practicas-feministas-cotidianas>